RÉFLEXIONS

DE

FLORIANO CALDANI

SUR

l'Anatomie appliquée à la Peinture,

Traduites de l'Italien

et accompagnées

d'un Avant-Propos et de Notes

SUR LE MÊME SUJET,

PAR

H. KÜHNHOLTZ,

Bibliothécaire et Professeur-Agrégé de la Faculté de Médecine de Montpellier, Correspondant de l'Académie Royale de Médecine, etc.

MONTPELLIER

Louis CASTEL, Libraire, Grand'-Rue 32.

1845

APPLICATION DE L'ANATOMIE A LA PEINTURE.

RÉFLEXIONS

DE FLORIANO CALDANI

SUR

l'Anatomie appliquée à la Peinture,

Traduites de l'Italien

et accompagnées

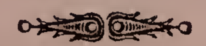
d'un Avant-Propos et de Notes

SUR LE MÊME SUJET,

PAR

H. KÜHNHOLTZ,

Bibliothécaire et Professeur-Agrégé de la Faculté de Médecine de Montpellier, Correspondant de l'Académie Royale de Médecine, etc.



Montpellier

Louis CASTEL, Libraire, Grand'-Rue 32.

1845



AVANT-PROPOS.

La traduction de l'opuscule de M. Floriano Caldani qu'on va lire, était faite depuis long-temps, mais des travaux d'une plus haute importance et qui avaient exclusivement absorbé mon attention l'avaient plongée dans l'oubli. Il n'a fallu rien moins qu'un classement général de *notes*, de *réflexions* et d'*extraits divers*, accumulés dans des cartons depuis un bon nombre d'années, pour que la version française de cet intéressant écrit italien ait pu repasser par mes mains et retomber sous mes yeux.

En relisant avec soin ma traduction, je l'ai trouvée assez fidèle pour que ceux de mes Compatriotes qui seraient restés étrangers au suave langage de Pétrarque, du Dante et du Tasse, pussent participer à ce qu'il y avait de réellement utile dans l'original. Le motif qui m'avait d'abord déterminé

à traduire ne diffère donc en rien de celui qui me fait aujourd'hui publier.

Je profiterai de l'occasion pour mettre sous les yeux de mes Lecteurs quelques Réflexions sur *l'Anatomie et la Physiologie appliquées aux Beaux-Arts*, qui ailleurs qu'ici eussent été peut-être moins bien placées.

I. Si le Peintre ou le Sculpteur ne sont point Anatomistes et Physiologistes, du moins en ce qui concerne les rapports, les points de contact, assez multipliés, de la Peinture et de la Sculpture avec l'Anatomie et la Physiologie, il est presque impossible qu'ils n'estropient pas très-souvent les œuvres que produiront le pinceau de l'un et le ciseau de l'autre.

II. Les seules dimensions et la fidélité des formes extérieures selon les âges, les sexes et les professions, rendent déjà cet ordre de connaissances absolument indispensable à l'Artiste qui a su se faire une juste idée de l'étendue de ses devoirs, alors qu'il veut conserver à sa profession l'utilité, la considération et la noblesse dont elle est susceptible.

1° Les enfants ne sont de *petits hommes* et les hommes de *grands enfants* qu'au figuré et dans certaines circonstances exceptionnelles : rien ne serait plus inexact que de prendre ces deux assertions au sens direct, ou au pied de la lettre, même au seul point de vue matériellement graphique. Les

dimensions proportionnelles de la tête, du tronc et des membres sont fort différentes chez l'Enfant et chez l'Adulte, quoique tous les Peintres et tous les Sculpteurs ne l'aient point su aussi bien que Duquesnoy dit Flamand, dont les Enfants, dessinés ou sculptés n'importe, sont constamment reproduits par l'Art d'une manière admirable (1).

2° Les formes extérieures sont assez nettement accusées selon les sexes; elles caractérisent respectivement assez bien l'Homme et la Femme pour qu'il soit aisé de les reconnaître, alors même qu'ils sont l'un et l'autre travestis, quoiqu'ils aient en outre pris les précautions nécessaires pour dissimuler, autant que possible, les contours les plus susceptibles de les trahir.

Il existe à cela des exceptions sans doute: loin de les nier, je les reconnais et je les accepte; mais ici, comme en tant d'autres circonstances, les exceptions ne font que confirmer la règle.

Les Hommes et les Femmes qui pourraient d'ailleurs induire alors en erreur, sont ceux qui s'éloignent déjà de leur type normal relatif. On est pres-

---

(1) Voy. dans le *Musée-Atger,* faisant partie de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine, un joli Dessin original de ce Maître, portant le N° 139, qui est une preuve irréfragable de ce qui vient d'être dit.

Le Dessin de Guerchin, placé au-dessous de celui de Duquesnoy dans le même cadre, sous le N° 155, représentant aussi un *Enfant,* me paraîtrait exprimer moins bien le vrai caractère des formes de cet âge.

que autorisé à dire que *ces Hommes sont un peu Femmes* et que *ces Femmes sont un peu Hommes :* la taille, la barbe et la voix grave manquent aux uns; la gorge, les hanches, des formes délicates, une voix douce et sur un diapason élevé, manquent aux autres, qui reçoivent, comme en dédommagement, il est vrai, une taille élevée, des traits prononcés, des sourcils épais croisés sur la racine du nez, un duvet plein d'avenir, ombrageant de bonne heure la lèvre supérieure et les joues; le tout rehaussé d'une voix grave et sonore. Les Hommes dont il s'agit inspirent plus d'une fois des craintes sérieuses aux jeunes Veuves qui voudraient se remarier; et, à moins de goût bizarre et exceptionnel, les Femmes dont il est ici question font dire plus d'une fois à ceux qui les voient ou les entendent :

« J'aimerais mieux pour mon usage
» Une beauté douce comme un mouton. »

3° On sait trop généralement ce que l'habitude, résultant de certaines professions, amène inévitablement dans l'expression de la physionomie, dans l'attitude constante du corps, dans la position des membres, dans la forme des doigts, etc., etc., pour que je ne doive pas me contenter en ce lieu d'une simple désignation de ces objets.

Le Traité de Bernard Ramazzini, intitulé : *De Morbis Artificum Diatriba* (1) et la plupart des *Traités*

(1) Voy. *Opera omnia, medica et physiologica, etc. Genevæ* 1717, in-4°, pp. 470, *seqq.*

d'Hygiène anciens et modernes, contiennent d'abondants et utiles matériaux relatifs à ce point important de la Science de l'homme.

III. Il n'est pas jusqu'à l'Histoire Naturelle de l'Homme considéré dans son individualité et dans son espèce, qui ne puisse fournir de précieux détails à un Peintre ou à un Sculpteur dignes de cette qualification. Prenons-en des exemples dans la forme du pied.

1° Le pied d'un jeune sujet devra présenter, dans une imitation iconique quelconque, une rondeur de formes, une *morbidesse* des tissus, que ne présenteront certainement pas, au même degré, le pied d'un Adulte et surtout celui d'un Vieillard. La différence sera plus sensible encore si l'on porte son attention principalement sur la forme du talon. L'affaissement de cette partie est généralement d'autant plus marqué que l'âge du sujet est plus avancé lui-même, parce que les réactions qui répondent aux pressions successives, résultant de la station debout et du marcher, sont d'autant plus faibles que le sujet est plus âgé.

Ajoutez à cela que le calcanéum lui-même, déjà plus proéminent chez l'Adulte, devient plus saillant encore chez le Vieillard. Il semblerait que les tractions répétées, exercées sur cet os par les tendons réunis des muscles gastrocnémiens, l'ont peu à peu sensiblement élevé, en le rendant plus saillant en arrière.

2° Le pied, d'ailleurs, est soumis à des altérations de formes qu'amène nécessairement, dans quelqu'une de ses parties, la mode des diverses nations relative aux chaussures. La fidèle représentation par la peinture du pied nu de deux Petites-Maîtresses, l'une Romaine, du temps d'Auguste, l'autre Française, du siècle de Louis XV, ne devrait certainement pas offrir les mêmes formes. Le pied de la Romaine se ressentirait de l'influence exercée sur ses contours par la semelle plate de la sandale, et de la liberté laissée, par ce genre de chaussure, à ses orteils; tandis que celui de la Française, fortement cambré par habitude, dénoncerait, en quelque sorte, le soutien plus ou moins élevé des *mules* élégantes et mignardes d'alors, qui tenaient le talon à une certaine distance du sol, et protesterait, pour ainsi dire, contre la prison étroite et inclinée dans laquelle les orteils perpétuellement gênés auraient été fortement comprimés les uns contre les autres.

Il est aisé de sentir que l'Histoire Naturelle de l'Espèce aurait aussi ses justes exigences, auxquelles l'Artiste serait obligé d'obtempérer, sous peine du ridicule.

Les bottes et les souliers des derniers temps, et surtout de nos jours, ont le grave inconvénient de porter l'extrémité du gros orteil si fortement en dehors, que son articulation métatarso-phalangienne en devient disgracieusement très-saillante. Par l'effet de ces chaussures habituellement fort étroites, conformément à la mode, le pied prend de

bonne heure un peu de cet aspect difforme que la Goutte Normale lui donne encore à un plus haut degré.

Supposez maintenant qu'un Sculpteur ou un Peintre voulant représenter un sujet de nos premiers temps, une scène touchant presque à la *Création du Monde*, la *Mort d'*Abel, par exemple, mettent sous vos yeux un beau jeune Homme, dans une position académique, venant de succomber sous un coup de massue, et auquel ils ont fait des pieds ayant les articulations métatarso-phalangiennes des gros orteils extrêmement saillantes, peut-être parce que le modèle vivant les avait ainsi : ne verrez-vous pas là un anachronisme impardonnable, surtout chez des Hommes de l'Art d'ailleurs fort habiles ? Et ne devrez-vous pas être bien convaincus qu'un peu plus de réflexion eût certainement suffi pour les mettre à l'abri d'une si juste critique ?

La Civilisation, qui dégrade si souvent l'Homme au lieu de le perfectionner et de le rendre meilleur, avait fait déjà un premier pas sans doute, et un pas de Géant ! Un de ses éléments les plus essentiels, le Génie des Inventions et des Découvertes, avait su trouver le premier instrument du meurtre ; mais, quelque pleine d'avenir qu'elle fût sur ce point, la Société Humaine n'avait pas encore atteint ce haut degré de perfection où l'on devait voir, chez de jeunes sujets, des souliers étroits et la Goutte fille de Bacchus et de Vénus déformer ou estropier nos membres.

Un pareil anachronisme serait presque aussi répréhensible que celui que Louis Cigoli eut la malencontreuse idée de commettre malgré un mérite incontestable et une juste célébrité sous d'autres rapports. Craignant, non sans quelques bonnes raisons, de ne pas rapporter cette singulière anecdote mieux que ne l'a fait Saint-Foix (1), je laisserai naturellement ce spirituel Auteur parler ici lui-même :

« Y a-t-il un trait d'ignorance et d'impertinence »égal à celui du célèbre Louis Cigoli? Ce Peintre, »dans un Tableau de *la Circoncision de l'Enfant-*»Jésus, a représenté le Grand-Prêtre Siméon *avec des* »*lunettes*, supposant qu'attendu son grand âge, il »devait en avoir besoin pour l'opération qu'il allait »faire. Il est certain que les Anciens n'ont point »connu les *lunettes sur le nez*; elles ne furent inven»tées que vers la fin du XIIIe siècle, par un Florentin »nommé Salvrino degli armati (2). »

---

(1) Essais historiques sur Paris. Londres 1759, in-12.

(2) On est étonné que La Bruyère ait pu s'exposer à faire penser que *les Lunettes existaient du temps d'*Esculape....? Il fait dire à Irène, s'adressant à ce Dieu dans son Temple d'Epidaure : « *Ma vue s'affaiblit....* »; et il met dans la bouche d'Esculape cette réponse : « *Prenez des Lunettes* (*a*). » — De La Chapelle, traducteur de la *Méthode naturelle de guérir les maladies du corps et celles de l'esprit qui en dépendent*, par Cheyne (Paris 1749, 2 vol. in-12), pense que sembler croire que les Lunettes existaient du temps d'Esculape était une *licence poétique* de

(*a*) OEuvres de La Bruyère. Paris, Bélin, 1818, gr. in-8° (*De l'Homme*), p. 148.

Ceci est en effet presque aussi ridicule que l'heureuse idée qu'eut un Peintre, mort depuis peu, lorsque, dans un tableau où il personnifiait une *rivière*, il peignit *vivantes* et au fond de l'eau des Ecrevisses *rouges*, uniquement, sans doute, parce qu'il n'en avait jamais vu que *cuites* sur table, dans quelque pâté de godiveau, ou, sous forme de buisson, apprêtées à l'eau et au sel (1).

La Bruyère (*a*), et nous sommes parfaitement de son avis.

(1) Il est pourtant vrai de dire, sans infirmer néanmoins la réflexion qui vient d'être faite, qu'on a vu quelquefois des Ecrevisses *rouges, vivantes*. On lit dans le *Manuel des Amphytrions*, par l'Auteur de l'*Almanach des Gourmands*, Paris 1808, in-8o fig., la note suivante :

« Nous avons indiqué, dans la 6e *année de l'Almanach* » *des Gourmands*, un *moyen de teindre en écarlate des* » *Ecrevisses vivantes ;* on les place ensuite avec les autres : » elles s'agitent, marchent, et causent aux convives *novices* » une aimable surprise. »

On s'était occupé de cet objet près de cent ans auparavant. On lit dans un livre très-rare ayant pour titre : *La Magie Naturelle*, *ou mélange divertissant*, etc., Amsterd., Robert Le Turcq, rue d'Enfer, 1715, in-16, p. 19 : « Secret » pour *rougir les Ecrevisses en vie*. — Il les faut seulement » frotter avec de l'eau-de-vie et les mêler avec des Ecre- » visses cuites sur une assiette, ce qui sera d'une agréable » divertissement. »

Peut-être qu'au lieu d'avoir été *mystifié*, notre Peintre avait eu l'ingénieuse idée d'immortaliser, sur sa toile, cette découverte !

(*a*) T. Ier, Préface, p. lxxx.

IV. La différence des *Races*, considérées sous les points de vue anatomique et physiologique, aurait l'avantage de procurer des notions souvent fort utiles et quelquefois absolument indispensables à l'Artiste, alors même qu'il résisterait, plus que ne l'ont fait bien des Savants de nos jours, à l'impulsion trop rapide que leur a donnée la Phrénologie.

Combien de fois n'a-t-on pas vu des *Adorations des Mages*, par exemple, dont le Roi *Noir* ne présentait, dans les traits du visage, absolument aucun des caractères de la *Race Ethiopienne* à laquelle il était censé appartenir!

L'ignorance du commun des Peintres s'accorde du reste parfaitement, sur ce point comme sur tant d'autres, avec les idées du simple vulgaire le moins instruit.

J'ai vu dans une Eglise du midi de la France une tête prétendue de Sainte MARIE Egyptienne, qu'on avait dû croire de Race Ethiopienne : Maure, tout au moins, et peut-être Négresse pur sang. Cette tête, qui très-probablement est de beaucoup plus jeune que le ve siècle, m'a paru appartenir à la Race Caucasienne. On a eu toutefois une singulière idée, dans l'intention de faire prendre le change sur ce point, tout en tâchant en même temps de donner plus d'authenticité à la Relique. Pensant sans doute que les Nègres avaient *noirs* tous les os de leur squelette, on a noirci cette tête avec une sorte de *cirage anglais* qui l'a rendue presque aussi brillante

que les bottes vernies du fashionable le plus irréprochable de notre époque !

V. Quand on traite certains sujets en Peinture ou en Sculpture, il est des circonstances anatomiques ou physiologiques qu'un Modèle Vivant des plus intelligents, suivant d'ordinaire très-docilement les meilleurs conseils, serait néanmoins dans l'impossibilité de rendre d'une manière convenable. C'est dans ces cas que l'Artiste doit tirer *tout* exclusivement de son fond, c'est-à-dire de son imagination réfléchie, qui n'est alors rien autre chose que son propre génie.

1° Dans le petit *Musée de Dessins originaux* de grands Maîtres, annexé à la *Bibliothèque de la Faculté de Médecine*, on remarque, sous le N° 173 de la seconde salle, *la Chute des Réprouvés* du Michel-Ange français, de notre La Fage. Ce grand et beau Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine, est une des *quatre pièces* qui complétaient cette savante composition d'un grandiose admirable. Les trois autres pièces sont à Paris, dans le Cabinet du Roi (1).

---

(1) Ce Dessin fut acquis, à Paris, par Xer Atger, dans un Encan où se trouvait un Employé des Musées Royaux expressément venu là pour l'acheter, même à un prix élevé, et à qui un instant de distraction fit perdre une bonne occasion qui ne devait plus se présenter. Aussitôt que le commissionnaire se fut aperçu que le Dessin de La Fage lui avait échappé, pour tâcher de l'obtenir, il s'empressa de faire les offres les plus avantageuses à M. Atger, qui se contenta de lui répondre : « Je sais que

L'Artiste avait à représenter ici la chute dans l'espace d'hommes vivants, dont les corps libres n'obéissaient plus qu'à leur seule pesanteur. La difficulté d'un pareil sujet est extrême pour quiconque est à même de s'en faire une juste idée.

A prix d'argent, on trouve des Modèles Vivants qui posent, comme on le fait dans les Ecoles ou Académies de Peinture ou de Sculpture; mais en trouverait-on qui voulussent consentir à se laisser choir d'un lieu très-élevé, dans des attitudes variées et un grand nombre de fois coup sur coup?

En supposant même que, bien payés pour cela, des Nageurs d'un bon choix consentissent à se précipiter plusieurs fois de suite d'un lieu élevé dans une rivière, par exemple, l'Artiste, quelque habile qu'il fût, aurait-il assez de temps pour saisir les détails du jeu des muscles dans un aussi rapide passage que la chute d'un corps?

La Fage a bien atténué la difficulté dans le groupe de la partie supérieure de son œuvre : il a supposé une rencontre. Un Homme, tombant sur le dos, rencontre et heurte violemment un groupe de Réprouvés qui se précipitaient moins rapidement que lui..... Il est certain que, du moment qu'il a

---

» je ne pourrai jamais avoir les trois autres pièces de ce
» beau sujet, puisqu'elles sont dans le *Cabinet du Roi*,
» mais le Roi lui-même n'est pas assez riche pour pouvoir
» m'acheter cette 4e pièce qui lui manque : je l'ai destinée
» à la Faculté de Médecine de *Montpellier, ma ville natale*,
» *Montpellier l'aura.* »

trouvé un point d'appui dans l'espace, cet Homme peut fort bien être représenté quelques instants au moins par un Modèle Vivant, couché sur le dos, et élevant simultanément le bassin, la tête et les quatre membres qu'on pourrait alors même soutenir, sans que la situation, les formes et l'action des muscles devinssent fausses; et encore cette pose, des plus pénibles, exigerait-elle certainement que le Dessinateur fût expéditif.

Mais comment représenter, à l'aide du Modèle Vivant, un corps humain libre et tombant suivant les lois de sa pesanteur? Chez un Modèle Vivant suspendu à une corde qu'il tiendrait d'une main, par exemple, tout annoncerait, dans l'action musculaire, non cet état passif ou absolument libre du corps qui chute, mais bien une traction violente sur la corde qui empêcherait l'individu d'obéir à la pesanteur de son corps.

L'Artiste, représentant la *Chute des Réprouvés*, suffisamment fort dans l'Anatomie et la Physiologie principalement des Os et des Muscles Extérieurs, doit donc absolument tout emprunter à son imagination et à son génie.

2° Dans un autre genre, la difficulté est presque égale quand il s'agit pour le Peintre et le Sculpteur de bien exprimer une Passion forte, quelle qu'elle soit.

La manifestation pathétique la plus énergique, exprimée par l'attitude du corps, les gestes et surtout les traits du visage, est une sorte d'éclair et

quelquefois de coup de tonnerre dans les domaines vital et moral de l'Homme. Il serait à craindre que les mouvements violents de l'âme ne brisassent comme un verre fragile les ressorts de notre faible machine, dans les cas où ils dureraient assez de temps pour que même un habile Artiste pût en saisir, copier et bien arrêter la représentation.

Parmi les qualités les plus essentielles du Sculpteur et du Peintre d'Histoire, se trouvent donc en première ligne ce coup-d'œil rapide, cette conception prompte tout à la fois de l'ensemble et des détails, qui mettent à même de prendre rapidement ces croquis pleins d'intelligence et d'esprit, arrêtant les principales formes, et faisant deviner tout ce qu'ils n'ont pu indiquer. Les véritables Artistes, ceux qui n'usurpent point le nom de *Maîtres*, doivent joindre, à ces avantages déjà assez peu communs, la faculté et le talent nécessaires pour exprimer ensuite, avec la lenteur que les divers procédés rendent indispensables, toutes les sensations relatives à leur sujet, qu'ils avaient bien conçues et fortement fixées dans leur esprit, en quelque sorte en se les appropriant.

Il faut donc que l'Homme de l'Art traduise souvent certaines expressions qu'il n'a que rapidement entrevues (1). Plus d'une fois même il renforce le jeu

(1) Un des plus habiles Dessinateurs que j'aie jamais vu est, sans contredit, notre célèbre Statuaire David (d'Angers), qu'on dirait avoir eu pour mission de semer de

des organes pour rendre plus convenablement, toujours avec noblesse, les mouvements de l'âme, les Passions les plus énergiques, qu'il se propose de représenter. Mais comment fera-t-il s'il ne connaît que la constitution extérieure et superficielle du corps humain; s'il ignore et la forme et les rapports des Os (1) et des Muscles, non-seulement pendant leur inaction, mais encore dans toutes les circonstances où ces derniers, entrant en jeu, se contractent avec plus ou moins de promptitude et de force, d'une manière tantôt simultanée, tantôt successive, selon l'idée, l'ordre de la volonté, le sentiment, la passion, etc., dont ils sont alors la manifestation extérieure?

---

chefs-d'œuvre le sol de sa patrie. Au lieu d'agir en silence et de prescrire l'immobilité à ses Modèles, comme le commun des Artistes, il laisse toute liberté aux mouvements de leur tête; il anime leur physionomie par des récits attachants ou par des questions qu'il leur adresse à propos (a); et maniant le crayon avec une fermeté et une précision, incompatibles ce semble avec un pareil badinage, il fait passer dans ces spirituels croquis la vie, le mouvement et le sentiment, qu'il a su exciter ou faire naître chez les personnages dont il crayonne les portraits.

(1) On lit dans le *Musée des Monuments français*, par Lenoir (T. Ier, p. 49) : « Francois Gentil de Troyes, qui

(a) M David se conforme en cela au conseil de J.-B. De Rubeis, d'Udine : « Que le Peintre, dit-il, ait donc soin d'entretenir la per- » sonne dont il fait le portrait de propos amusants, et de l'engager à » ne penser qu'à des choses agréables. » (*Des Portraits, ou Traité pour saisir la physionomie*, in-4° fig., p. 43. — Voy. aussi p. 51.)

Le Peintre qui n'aurait vu du corps de l'Homme que ses formes extérieures, pendant le repos de l'esprit et l'absence de toute action corporelle ou mentale quelque peu caractérisée, ne le connaîtrait pas mieux, que ne connaîtrait lui-même la Mer, le futur Navigateur qui n'aurait jamais vu, que par un beau temps et pendant un calme plat, cet élément si terrible et si désastreux, dans tant de circonstances....!

VI. Ce défaut de connaissances anatomiques et physiologiques est une des sources les plus fécondes de l'incorrection et de la fadeur des contours, et partant, de l'insignifiance des compositions de certains Maîtres et de certaines Écoles. Ce même défaut de connaissances anatomiques et physiologiques nous donne aussi l'explication des contre-sens nombreux que quelques Artistes ont faits de tout temps, quand ils voulaient exprimer un sentiment nettement déterminé, des actes corporels d'une grande énergie, et surtout les Passions les plus fortes.

Combien ne rencontre-t-on pas de gravures dont les sujets seraient autant de problèmes insolubles

---

» florissait en 1520 environ, passe pour avoir sculpté un » *Squelette en albâtre*, conservé dans le Musée et décrit » sous le N° 91, T. II, p. 126. » Il est probable que ce Squelette avait été fait dans un but d'utilité relative aux Beaux-Arts. Nous serions assez disposé à penser aussi, avec M. le Professeur LORDAT, que les *Danses des Morts* ont pu être des leçons iconiques d'Anatomie.

pour le spectateur le plus intelligent, s'il ne trouvait pas leur description au bas de la page entre les signatures du Dessinateur et du Graveur !

Dans combien de circonstances n'a-t-on pas vu des saillies osseuses des Muscles d'invention moderne, tombés du crayon, du pinceau ou du ciseau des Artistes, et que n'avaient jamais décrits, dans leurs livres d'Anatomie, ni Vésale, ni Albinus, ni M. Jules Cloquet, ni tant d'autres Anatomistes anciens ou modernes.

Je me souviens d'avoir vu une copie à l'huile du chef-d'œuvre de Michel-Ange, du *Jugement-Dernier*, dans laquelle le Peintre, voulant, sans doute, surpasser l'original en connaissances anatomico-physiologiques, avait bizarrement carrelé, à l'instar d'un échiquier, la poitrine, le ventre et le dos de tous ses personnages....!!

Dans d'autres compositions, au contraire, comme celles de certains Peintres du milieu du dernier siècle, les formes des personnages sont si peu arrêtées, si molles, si indécises, que les Muscles et les Os sembleraient ne pas exister. Qui n'a pas vu de nombreuses compositions d'Elèves de Boucher, exagérant les defauts de leur Maître, où la bouffissure et le scrofuleux presque des formes du visage, surtout chez les Femmes, le disputent si souvent en mollesse et en indécision, aux jambes et aux bras en fuseau et à contour louches de la plupart de leurs personnages....!

Y a-t-il rien de si peu précis et d'aussi incorrect

que les formes des mains et des pieds, et plus particulièrement des doigts et des orteils, dans les compositions de presque toute cette Ecole?

Je ne parle pas des ces Amours, de ces Génies ailés, ou de ces Enfants de toute espèce, fades productions de pinceaux flous à l'excès, et dont les extrémités, tant supérieures qu'inférieures, ressemblent plus aux sacs de peau remplis de son de nos poupées de foire, qu'à des membres d'une petite et jeune créature faisant partie de l'espèce humaine! Qui n'a pas eu occasion de sourire en voyant sur la toile, sur le marbre ou sur la pierre, des échantillons de ces bons petits hommes si mal fagotés!

Il y aurait bien autre chose à dire, et cet Avant-Propos, qui déjà n'est plus court, serait bien plus long encore, si l'on examinait au point de vue de la Critique, la manière dont des Peintres ou des Sculpteurs, même à réputation faite, ont rendu plus d'une fois les Sentiments et les Passions dans leurs Dessins, dans leurs Peintures, dans leurs Bas-reliefs et dans leurs Statues.... Mais au lieu d'un Avant-Propos, il nous eût fallu composer et écrire un gros livre!

VII. Les Réflexions qu'on vient de lire, parfaitement d'accord avec celles de M. Floriano CALDANI, devraient faire sentir, beaucoup mieux qu'on ne l'a fait encore, combien il serait important de faire faire chaque année un bon *Cours d'Anatomie et de Physiologie appliquées aux Beaux-Arts*, dans toutes

les Académies de Dessin, de Peinture et de Sculpture du Royaume où on voudrait que l'enseignement fût complet. Les Elèves, et peut-être même de jeunes Artistes tout au moins, trouveraient plus d'un bon précepte à retenir et à mettre en pratique, dans les commentaires réfléchis d'ouvrages spéciaux, parmi lesquels devraient être placés en première ligne, les *Caractères des Passions* de LEBRUN, plusieurs dissertations de CAMPER, les œuvres de LAVATER, les savantes et piquantes *Lettres* d'ENGEL *sur les gestes*, l'*Anatomie du Gladiateur combattant* de SALVAGES, etc.

Mais je ne pousserai pas plus loin les idées dont il s'agit, pour ne pas être dans l'obligation de reproduire textuellement ici tout ce que j'ai déjà consigné dans les pages de 225 à 235 du volume que j'ai publié en 1829, sous le titre d'*Idée d'un Cours de Physiologie appliquée à la Pathologie* (1). Les Lecteurs que cette matière intéresse, trouveront même dans l'ouvrage qui vient d'être cité, le Plan détaillé d'un *Cours d'Anatomie et de Physiologie appliquées aux Beaux-Arts,* tel qu'il m'avait paru devoir être fait pendant une première année de cet Enseignement.

(1) In-8° de xij-225 pages.



RÉFLEXIONS

de FLORIANO CALDANI

SUR

l'Application de l'Anatomie à la Peinture *,

traduites de l'Italien

PAR H. KÜHNHOLTZ.

L'IMPORTANCE que quelques personnes accordent à leur profession est telle, que, selon les Logiciens et les Mathématiciens, personne ne saurait ni penser, ni aspirer à la Gloire, s'il ignore l'art de raisonner, et s'il ne se livre pas continuellement à l'appréciation des forces, à la mesure des capacités et au calcul des quantités; et que, selon les Poètes, il n'existe de réellement beau que les seuls objets auxquels les Muses ont attaché quelques-unes des fleurs cultivées dans leur jardin. Mais aurait-on pensé jamais que l'Anatomiste trouverait la dissection du corps humain assez intéressante, pour qu'il

* Voici le titre original de cette brochure : *Riflezzioni sull' uso dell' Anatomia nella Pittura*. In Venezia, 1808, in-4°. (H. K.)

pût espérer d'en retirer plusieurs avantages? Cet Art si utile est à peine cultivé par les Médecins et les Chirurgiens, qui sont encore eux-mêmes moins portés vers cette étude par le plaisir que la belle structure du corps humain doit inspirer, que par le désir de connaître nos organes et les fonctions qu'ils exécutent dans l'état de santé, d'où dépend très-souvent le jugement qu'on porte sur les maladies. Cependant, cette Science est aussi d'un grand secours au Dessin et à la Peinture, toutes les fois qu'on veut représenter la forme extérieure de nos parties; nous en citerons comme une preuve d'abord la pratique des Egyptiens, qui, si nous devons en croire Apion (1), auraient tiré un grand parti des ouvertures de cadavres dans l'exécution de leurs ouvrages. En effet, que les Egyptiens connussent seulement les parties internes du corps humain, comme le présume Winckelmann, ou bien qu'ils n'eussent pas le talent de représenter les formes extérieures de l'Homme, il n'en est pas moins hors de doute que

---

(1) Apion, comme écrit avec raison Vossius, et non Appion, était un Grammairien et un Historien Grec, contemporain de Tibère, Auteur d'une Histoire d'Egypte, suivie d'un Traité contre le Peuple Hébreu, dont on trouve la réfutation dans Josephe (*a*).

Tibère appelait Apion *cymbalum mundi*, sans doute à cause de cette bruyante vanité que lui a aussi justement reprochée Aulu-Gelle (*b*). (H. K.)

(*a*) Voy. Josephi *judei historici* præclara opera, etc.; *Parrhisii, in vico Divi Jacobi, etc.* (1514), *in-fol.*, *folio* CIII, verso *et seqq.*

(*b*) Voy. Noct. Attic. *Lugd. Batav.* 1666, *in-8°*, *lib. V*, *cap* XIV, *p* 342.

le Peintre et le Sculpteur ne sauraient se passer des Planches publiées par les Anatomistes (2) et de

---

(2) Parmi les ouvrages d'Anatomie spécialement appliqués aux Beaux-Arts, je signalerai en première ligne :

L'*Ostéologie de* MONRO ; Paris, 1759, 2 vol. in-fol. fig., traduite par SUE. L'Académie de Peinture et de Sculpture, établie au Louvre, avait conféré à SUE la place de Professeur d'Anatomie, pour que rien ne manquât à l'instruction de ses Elèves. — On lit dans les *Siècles Littéraires de la France, etc.*, par DÉSESSARTS et plusieurs Biographes, à l'article SUE : « Le Cours d'Anatomie Pittoresque qu'il a » fait pendant *plus de quarante ans* à l'Académie de Pein- » ture, était surtout instructif, en ce qu'il faisait suivre » les *démonstrations sur le cadavre*, de *Leçons sur le vivant :* » idée ingénieuse et utile, qu'il a exécutée le premier, et » dont les avantages, même pour les Médecins et Chirur- » giens, sont aisés à sentir. »

B. GENGA., *Anat. per uso del disegno*, Roma, 1691, in-f°.

GAUTHIER D'AGOTY (Jacques), Essai d'Anatomie en tableaux imprimés ; Paris, 1745, in-fol.

P. BERRETINI *Cortonensis, opus Chirurgis et Pictoribus apprimè necessarium, etc.* Romæ, 1788, *in-fol., fig., edente* Fr. PETRAGLIA.

J. H. LAVATER, Eléments anatomiques d'Ostéologie et de Myologie, à l'usage des Peintres et Sculpteurs (traduit par GAUTHIER DE LA PEYRONIE) ; Paris, 1797, in-8°, fig.

GAMELIN, Nouveau recueil d'Ostéologie et de Myologie, dessiné d'après nature, pour l'utilité des Sciences et des Arts ; Toulouse, 1799, 2 part. in-fol. atlant.

SALVAGE, sur l'*Anatomie du Gladiateur combattant ;* Paris, 1812, gr. in-fol., fig.

CHAUSSIER, Recueil anatomique à l'usage des jeunes gens qui se destinent à l'étude de la Chirurgie, de la Médecine, de la Peinture et de la Sculpture ; Paris, 1820, in-4°, fig.

l'*Ecole du Nu*, comme on le dit, où les formes extérieures du corps, présentées sous des attitudes toujours différentes, font connaître aux gens de l'Art les changements dont sont susceptibles les membres qu'ils veulent copier (3).

CAMPER, Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la Physionomie des Hommes des divers climats et de différents âges; traduit du hollandais par JANSEN; Paris, 1792, in-4° fig. — On lit dans les OEuvres de VICQ-D'AZYR (Paris, 1805, T. Ier, pp. 322-23): «M. CAMPER ne se » contenta pas d'étudier comme Anatomiste, et de com- » parer entre elles les formes extérieures de l'Homme et » des Animaux; il appliqua ces connaissances à l'Art du » Dessin, et il rédigea un *Cours d'Anatomie en faveur des » Peintres, auxquels il enseigna cette science pendant plu- » sieurs années dans l'Amphithéâtre de l'Ecole de Peinture » d'Amsterdam.*»

J. B. DE RUBEIS d'Udine: *Traité d'Anatomie à l'usage des Peintres* (en italien et en français, à la suite de l'ouvrage intitulé: *Des Portraits ou Traité pour saisir la Physionomie;* Paris, 1809, in-4°, fig., pp. 87 et suiv.); etc., etc.
(H. K.)

(3) Dans leurs *Etudes du Nu*, les Artistes devraient soigneusement méditer:

Les Trois Dialogues d'Angelo TUCCARO, *sur l'exercice du Sauter et Voltiger en l'air*, Paris, 1599, in-4°, fig.; traité qui n'est pas commun;

L'Académie de l'Art admirable de la Lutte, représentée en soixante-onze figures, avec des instructions claires et familières, de ROMYN DE HOOGE; Leyde, 1712, in-4° fig.; difficile, ainsi que le précédent, à trouver ailleurs que dans les Bibliothèques publiques.

On pourrait y joindre: quelques Chapitres du *Traité de*

Mais, malgré ces secours, il n'est que trop commun de voir des Dessins et des Tableaux dont les figures ont les bras et les jambes estropiés, et, ce qui a lieu plus souvent encore, d'y trouver peu d'exactitude, lorsqu'il s'agit de représenter les caractères que prend le visage de l'Homme dans les diverses

---

la Peinture, de Léonard De Vinci; du *De Arte Gymnasticâ*, de Mercurialis; de la *Nouvelle Mécanique des mouvements de l'Homme et des Animaux*, de Barthez; l'excellent texte du *Gladiateur combattant*, de Salvage, déjà cité; et l'*Anatomie des formes extérieures à l'usage des Peintres, Sculpteurs et Dessinateurs;* Paris, 1830, in-8o, par M. le Professeur Gerdy.

Il serait aisé de rendre cette instruction plus complète par l'étude des mouvements des Muscles relatifs à l'expression des Sentiments et des Passions, et même des Affections Morbides. Sous ce rapport on trouverait une utilité réelle dans la lecture réfléchie des écrits : de Platon, d'Aristote, de Galien, d'Albert, de Polemon, d'Adamantius, bonnes autorités sur cette matière; de Berthelemy Cocles *(a)* et de Porta *(b)*, accompagnés l'un et l'autre de figures en bois remarquables et originales; de Charles Le Brun sur la *Physionomie* *(c)*, et sur l'*Expression*

(a) Cocles (Berthel). Le Compendion et brief enseignement de Physiognomie, etc.; Paris, 1546, in-16.

(b) J.-B. Porta. *De humanâ Physiognomoniâ Lib. IV..... (Egregiis ad vivum expressis iconibus). Rothomagi*, 1656, *in-8., præsertim : Lib. I, Cap. I. De mutua animi et corporis consequutione.*

(c) Ch. Le Brun. Son *Traité des Passions* fut publié d'abord peu de temps après sa mort par Etienne Picard et par Sébastien Le Clerc, qui chacun ne le gravèrent qu'en partie. — Voy le *Système de* Charles Le Brun *sur la Physionomie*, d'après les écrits de Nivelon, son Elève, dans Lavater : L'*Art de connaître les hommes par la physionomie*, édition Moreau, T. IX, pp. 101 et suiv. (avec les Dessins de Ch. Le Brun relatifs à cet objet).

Passions de l'âme : je sais bien qu'ici la difficulté est des plus grandes ; aussi n'est-il qu'un très-petit nombre de personnes qui y aient réussi de manière

---

générale et particulière (a) ; de LAVATER (b), de GALL et SPURZHEIM ; de DU FRESNOY, de l'abbé DE MARSY, de LE MIERRE et de WATELET, pour les passages de leurs Poëmes respectifs, latins ou français, qui se rapportent aux *Passions* (c) ; de LESSING, *sur le Laocoon* (d) ; du Professeur LORDAT pour les passages de son *Essai sur l'Iconologie Médicale* relatifs au *Schèmatisme humain* (pag. 158 et suiv.) et à la *Comparaison des deux sortes de Séméïotique Pittoresque dans la détermination* des Affections *et des Sentiments de l'Ame*, etc. (pag. 253 et suiv.) ; et de J.-B. DELESTRE, intitulé : *Etudes des Passions appliquées aux Beaux-Arts*, Paris, 1833, in-8o.

On trouvera quelques bonnes idées, analogues par leur point de vue à celles de PORTA et de LE BRUN, mais seulement sous le rapport des belles qualités de l'âme et

(a) Ch. LE BRUN. *Conférence tenue à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture .... sur l'Expression générale et particulière*, enrichie de ses 41 Dessins : voy. LAVATER, l'*Art de conn. les hommes*, etc, édit. cit, T. IX, pp. 293 et suiv. ; *voy.* aussi : *Observations Physiologiques sur les Caractères des Passions*, par MOREAU (de la Sarthe) ; *ibid*, T. V pp. de 267 à 332 — Les Dessins de Ch. LE BRUN ont été reproduits dans J.-B. DE'RUBEIS : *Des Portraits, etc.*

(b) LAVATER. Ouvr. et édit. cit. ; et plus particulièrement pour l'*Expression des Passions*, T. V, pp de 215 à 246.

(c) Alph. DU FRESNOY : *De arte graphicâ Liber* ; — F. M. DE MARSY : *Pictura Carmen* ; réunis sous ce titre : L'*Ecole d'Uranie ou l'Art de la Peinture* ; traduit du latin d'Alph. DU FRESNOY et de l'abbé de MARSY, etc, Paris 1753, in-12 ; — LE MIERRE : *La Peinture* ; Poème en Trois Chants, in-4°, fig, Chant IIIme, pp. de 45 à 48 ; et WATELET : L'*Art de Peindre*, etc., Paris, 1760, in-4°., fig. IVme Chant, pp. 56 et 125 où l'on trouve des *Réflexions sur l'Expression et les Passions*, ayant en tête, en guise d'épigraphe parlante, un Médaillon représentant LE DOMINIQUIN.

(d) LESSING, *Du Laocoon, ou des limites respectives du Dessin et de la Peinture*, publié en 1765, et trad. en franç. par Ch. VANDERBOURG, Paris, an X-1802, in-8°.

à mériter des éloges. Parmi les nombreux Artistes de réputation, qui sont surtout restés dans notre souvenir, nous trouvons mentionnés ARISTIDE de

---

de la beauté de la tête, dans le petit volume curieux, recherché et élégamment exécuté d'Ernest VÆNIUS intitulé : *Tractatus physiologicus de Pulchritudine ;* Bruxellis, 1662, in-16, fig.

Comme on le voit, tous ces Auteurs ont pris pour point de départ de leurs observations cette ancienne idée qu'APULÉE a rendue de la manière suivante : « L'Homme se montre » tout entier en sa tête, et, à la vérité, si l'Homme est dit le » raccourci du monde entier, sa tête peut bien être dite » le raccourci de tout son corps. » (Cité par LE BRUN, Abrégé, etc., p. 90.)

On joindrait avec avantage aux ouvrages précédents, les écrits à la fois si profonds et si spirituels d'ENGEL sur le *Geste et l'action théâtrale (a)*, et de NOVERRE sur les Arts Imitateurs, etc. (*b*). On voit dans le premier de ces écrits les gestes soumis à des règles dictées par une extrême finesse d'observation, et dans le second, comme le dit l'Auteur lui-même dans sa *Préface* : « La Danse sortir enfin de » sa longue enfance, apprendre à parler le langage des Pas- » sions qu'elle n'avait encore que balbutié (p. vij)...... ;» » Le Maître de Ballets s'élançant au-delà des bornes du ma- » tériel de son Art, *chercher* dans ces mêmes Passions les » mouvements et les gestes qui les caractérisent ; et, liant » de la même chaîne les pas, les gestes et l'expression de la

(*a*) J.-J. ENGEL, *Idées sur le geste et l'action théâtrale* dans le *Recueil de pièces intéressantes concernant les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie ;* trad. de différentes langues. Paris, JANSEN, an V-1796, in-8°. T. III, pp. de 320 à 439 ; T. IV, pp. de 102 à 318 ; T. V, pp. de 147 à 396. Cet écrit, des plus intéressants, est accompagné de nombreuses figures bien dessinées et des plus spirituelles.

(*b*) NOVERRE, *Lettres sur les Arts Imitateurs en général et sur la Danse en particulier.* Paris 1807, in-8., T. 1er, pp. vij, ix, xij et 91 et suiv.

Thèbes, qui excellait à représenter les Passions, soit douces, soit violentes; et POLIGNOTE de Thase, PAMPHILE de Macédoine, PARRHASIUS d'Ephèse, TIMO-

---

» figure aux sentiments qu'il veut exprimer, *trouver* dans la » réunion de tous ces moyens celui d'opérer les effets les plus » étonnants (p. ix). » — « Quoique reconnaissant jusqu'où » les Pantomimes anciens poussèrent l'art d'émouvoir par le » geste (*Ibid.*, plus pp. 91 et suiv. du T. Ier), NOVERRE n'en » reconnaît pas moins aussi qu'il y a sans doute une foule » de choses que la Pantomime ne peut qu'indiquer; mais » *que dans les Passions* il est un *degré d'expression que les* » *paroles ne peuvent atteindre, ou plutôt pour lequel il n'est* » *plus de paroles* (p. xij). »

Il ne serait peut-être pas inutile de rapprocher de tout ce qui précède quelques vues philosophiques dues à des hommes d'un mérite incontestable à l'occasion de l'*exagération des formes naturelles.* Nous nous contenterons de signaler ici comme ayant été composés dans ce but : les *Têtes de caractère et de charge, dessinées par Léonard* DE VINCI, *gravées par le comte* DE CAYLUS, Paris, 1730, grand in-4o; les *Principes de Caricatures, suivis d'un essai sur la Peinture Comique, par* GROSE; (traduit de l'anglais, Leipsick, 1802, gr. in-8o, avec 29 fig.; et dans LAVATER, l'*Art de connaître les hommes*, etc. édit. MOREAU, Vme ÉTUDE : *des Caricatures et des physionomies altérées et dégradées*, T. V, pp. de 333 à 388.

Les Amateurs des Beaux-Arts de notre Cité *intelligente et laborieuse*— comme l'a récemment appelée M. le Recteur THÉRY— ainsi que les Touristes que leurs pérégrinations artistiques conduiront chez nous, pourront venir étudier, en outre, dans le *Musée des Dessins originaux* de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine, les *Caricatures* de tout point *originales* dues aux crayons ou aux pinceaux spiri-

MAQUE de Byzance, que PLINE choisit entre les plus fameux et qu'il loua de préférence, parce qu'ils l'emportaient sur les autres par l'expression. Cela suffit

---

tuels et faciles de Louis CARRACHE (n° 117); d'HÉLIODORE, SORBICINI (n° 256), de G.-D. TIEPOLO (n° 267), d'Antonio BORINI (n° 95) et surtout de VINCENT (Recueil gr. in-fol. (M. n° 2).

Il est bien entendu que, soit dans l'expression des Passions les plus fortes, soit même dans celle d'objets odieux par leur nature, le Peintre, réellement animé du véritable sentiment de l'Art, devra savoir conserver encore, dans son œuvre, ce cachet élégant ou même d'une certaine beauté, dont toute représentation pittoresque doit être empreinte. Il faut, en effet, que le véritable Artiste ait le talent de mettre quelque chose de *beau* même dans la représentation du laid. Il doit avoir, en un mot, le mérite de MILTON imaginant la forme du Diable, et de qui l'on a dit alors que: «*Seul, il avait su peindre le Diable, sans* »*avoir recours à la laideur.*» (*Voy*. LESSING: du LAOCOON, etc., p. 277.)

Dans l'ouvrage de LESSING qui vient d'être cité (*a*), et dans la figure du beau groupe du LAOCOON, si fidèlement et si correctement dessiné par J.-G. SALVAGE et si bien gravé par Aug. SAINT-AUBIN, on voit le haut degré auquel était parvenue la Sculpture chez les Anciens, en ce qui concernait l'expression des Passions en général et spécialement ici l'expression de la Douleur à la fois morale et physique, en conservant néanmoins toute l'élégance et toute la beauté même dont un pareil sujet était susceptible. Aussi LESSING et WINCKELMANN n'ont-ils pu être, comme tant d'autres bons Observateurs, que complétement d'accord sur le fond de cette admirable *expression*, quoique

(*a*) LESSING, *Du* LAOCOON, *etc.*, ouvr. cit., p. 277.

pour faire sentir la difficulté que l'on rencontre toujours dans ce genre de Peinture, qui n'est que l'expression d'une âme oppressée, désireuse, préoccupée, colère, passionnée; et c'est le vrai motif pour lequel les Auteurs de beaucoup de Tableaux représentant des Sujets animés, ont eu recours à la disposition des personnages, à l'attitude des membres et à un grand nombre d'accessoires, pour tâcher

---

leur sentiment ait pu différer plus tard, à l'occasion de l'étude approfondie des détails de cette représentation pathétique.

Il est vrai de dire que long-temps et très-long-temps avant MILTON, on avait su conserver une certaine beauté dans la représentation de sujets au moins odieux par leur nature.

On peut voir que les Anciens ont atteint ce but dans la savante Dissertation de BOETTIGER, intitulée : *Les Furies d'après les Poètes et les Artistes anciens*, dont nous devons une traduction de l'allemand à T.-F. WINCKLER, an X-1802, in-8° de 126 pages, avec 4 gravures dont deux enluminées. « Dans la seconde section, dit l'Auteur (p. 5), je » montrerai par quelques monuments de l'Art qui nous » restent encore, comment les *Sculpteurs* et les *Peintres* » *Grecs ont su, dans cette représentation, s'éloigner également du hideux et de la Caricature.* » Voyez principalement les fig. 2 et 3 de la Planche I, ainsi que les Planches III et IV. Voyez aussi G.-E. LESSING : *De la manière de représenter* LA MORT *chez les Anciens* (a).

(H. K.)

(a) *Recueil de pièces intéressantes*, etc, ouvr cit, T. II, pp de 1 à 107, et le Supplément à cette savante et curieuse Dissertation, par J.-G. HERDER, T. IV, pp. de 1 à 101.

de suppléer à l'expression de la physionomie que bien souvent ils n'ont pas su rencontrer.

Tant de difficultés et la crainte de voir encore de semblables Tableaux à expression ou trop faible, ou trop exagérée, engagèrent le célèbre CAMPER, aussi grand Anatomiste qu'habile Dessinateur, à dicter quelques préceptes (A), à l'aide desquels il espérait qu'un Peintre pourrait mériter des éloges en atteignant facilement son but. La lecture de cette Dissertation m'a suggéré quelques Réflexions sur ce sujet, qui ne me paraissent point indignes de vous être communiquées, Messieurs, tant parce que cet Ecrit a été accueilli d'une manière très-flatteuse par l'Académie d'Amsterdam, que parce que les conseils que donne CAMPER, plus répandus par ce moyen, pourront peut-être procurer quelque avantage, si leur utilité est reconnue par les Amateurs de la Peinture, de cette aimable Sœur de la Poésie.

Après avoir brièvement exposé dans ses ouvrages tout ce qui se rapporte à l'Histoire de la partie de la *Peinture* dont le but est l'expression des Passions, CAMPER, quelque docte et érudit qu'il nous paraisse, avoue cependant qu'il ne connaît point encore la règle qui doit guider le Peintre dans la représentation des attitudes *correspondant* aux Affec-

---

(A) Discours prononcé par feu Pierre CAMPER à l'Académie de Dessin d'Amsterdam : *Sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses Passions qui se manifestent sur le visage;* Utrecht, 1792, in-4°.

tions de l'Ame. Tous les Peintres, dit-il, connaissent la structure du *Squelette Humain*; ils possèdent la Science des Muscles, et surtout la Myologie de la Face qui leur est plus particulièrement indispensable; *mais ils ignorent tous la distribution des Nerfs et de leurs ramifications.* Et comme dans les grandes Passions *les Nerfs de certaines parties sont plus affectés que ceux des autres, si le Peintre connaît le Nerf qui est mis en jeu*, ainsi que les Muscles auxquels il se distribue, dans une situation d'âme déterminée, *la représentation n'en sera que plus expressive.* Imaginez-vous, ajoute-t-il, un Homme tranquille, et supposez qu'en lui présentant quelque chose d'extraordinaire, il passe *tout-à-coup* à un grand Etonnement. Le Nerf Intercostal entre aussitôt en action; il fait agir les Nerfs de la Troisième Paire (5), de-là vient l'élévation de la paupière supérieure, l'immobilité du globe de l'OEil, l'application des lèvres sur les dents; et comme ce même Nerf communique son action au Nerf Vague, dans

---

(4) Le Ganglion Ophthalmique terminant supérieurement le *Grand Nerf Sympathique et Intercostal (Nerf Trisplanchnique* de Chaussier) établit des communications de l'*Intercostal :*

1° Avec la Cinquième Paire, par son angle postérieur et supérieur, qui reçoit un filet du Nerf Nasal de la Branche Ophthalmique;

2° Avec la Troisième Paire par son angle postérieur et inférieur, qui reçoit un rameau du Moteur-Oculaire-Commun. (H. K.)

le même instant la respiration s'arrête, le cœur suspend le mouvement qui lui est propre, la bouche s'ouvre parce que les Muscles Abaisseurs de la Mâchoire Inférieure se contractent, les mains se portent en avant et les doigts s'étendent (5). Dans

---

(5) L'affection de l'Ame, supposée mal à propos agir de prime-abord sur le Nerf Intercostal, ne prouverait pas davantage la nécessité de la *Concaténation anatomique,* qui, exclusivement alléguée, constituerait toujours une assez pauvre théorie dans ce cas, quoique CAMPER l'ait donnée ou reproduite avec une certaine assurance.

Dire qu'un Nerf est lié à tels autres Nerfs, comme le Nerf Intercostal à la Troisième Paire, ce n'est nullement expliquer pourquoi la prétendue action, par liaison anatomique d'un Nerf, sur une partie vivante, produit ou détermine tantôt de la contraction, tantôt du relâchement, tantôt de l'expansion dans cette partie, selon le genre de Passion dont on est affecté. D'ailleurs, dans beaucoup de circonstances où le Nerf Intercostal est fortement excité, ou même irrité, les Nerfs de la Troisième Paire sont et demeurent parfaitement tranquilles.

Conformément à une Loi Primordiale, ce semble, les mouvements de l'Ame se traduisent, s'expriment à l'extérieur par des assemblages simultanés ou successifs de mouvements musculaires sympathiques ou synergiques. Mais les Synergies ne sont pas plus explicables, anatomiquement, par la seule continuité des Nerfs, que les Sympathies elles-mêmes.....!

Le Cartésien POURCHOT et Dom LAMI (*a*) soutenaient contre GIBERT que : « la connaissance du mouvement des *Esprits* » *Animaux* dans chaque Passion est d'une grande utilité

(*a*) Cités par M. le Professeur LORDAT, dans son *Cours* inédit *des Partitions Médicales.*

le Mépris, c'est principalement la Cinquième Paire de Nerfs qui entre en action, et par conséquent les sourcils se rapprochent, la lèvre inférieure s'élève et les Yeux se tournent vers l'angle externe (6) de l'orbite. L'expression de la Joie dépend

---

» pour exciter celle qu'on veut dans le Discours. » Cette connaissance n'est pas plus utile à l'Orateur, selon nous, que celle des Nerfs ne l'est au Peintre dans l'expression des Passions.

Il est aisé de pressentir combien nous faisons peu de cas de cette singulière assertion de GALL et de SPURZHEIM : « Que, sans la connaissance de l'Anatomie du Cerveau, il » n'y avait ni Morale, ni Philosophie, ni Législation *(a)*.

Un prétendu Commentateur d'HIPPOCRATE a bien fait dire au Père de la Médecine : «*La Pensée c'est le Cerveau....*» ; mais, outre qu'en s'exprimant ainsi il est d'un sentiment opposé à celui des vrais Hellénistes, il n'a pas plus convaincu pour cela les gens qui pensent, ayant eu si souvent l'occasion de voir des cadavres qui, malgré la présence de leur Cerveau *parfaitement sain,* ne pensaient pas....!

On ne connaît pas le moins du monde les Dogmes fondamentaux de la Doctrine Médicale Hippocratique, quand on attribue ainsi, fort gratuitement, au vieillard de Cos, une pareille absurdité marquée au coin de CABANIS!

(H. K.)

(6) « *Gli ochi rivolgonsi all' esterior angolo dell' or-* » *bita.....*»

S'il parle ainsi, CAMPER commet une erreur grave que nous sommes dans l'obligation de relever.

L'expression du Mépris n'exige point un *Strabisme divergent* momentané...., et il aurait infailliblement lieu, si,

(a) Cours inédit *des Partitions Médicales* déjà cité.

de la Septième Paire de Nerfs ; et il en est de même de l'*influence des autres Nerfs dans la Tristesse et les autres Passions, qui ne pourront jamais*, selon Camper, *s'exprimer convenablement, si le Peintre ignore quels sont les Nerfs qui produisent telle ou telle disposition des traits sur la figure d'un personnage amoureux, colère, orgueilleux ou en proie à une Passion.*

Quoique ce principe, tel que Camper l'a établi, me paraisse appuyé sur quelques bonnes raisons, je ne saurais cependant facilement l'admettre, parce que *le Peintre n'a pas besoin de connaissances névrologiques pour exprimer les différents caractères des Passions*, et parce que, quand il aurait cultivé cette branche de la Science, je ne crois pas qu'il pût en retirer l'avantage que lui promet l'Acadé-

---

au même instant, *les deux Yeux se portaient*, comme le dit Camper, d'après Caldani, *vers l'angle externe des orbites.*

Dans l'expression du Mépris, lorsqu'un OEil se dirige vers l'angle externe, l'autre se porte simultanément vers l'angle interne.

Et puis, un Homme qui a perdu un OEil, ne peut témoigner du Mépris pour un individu *placé du côté de son OEil perdu*, qu'en portant *précisément vers l'angle interne*, celui qui lui reste. Cette réflexion, loin d'être forcée, n'a rien que de très-juste. Si un Artiste était obligé de représenter sur un tableau Coclès, bravant de nouveau les Ennemis au risque de perdre encore pour sa Patrie le seul OEil qui lui reste et même la vie, quoi qu'on en puisse dire, la réflexion dont il s'agit pourrait très-bien trouver sa place. (H. K.)

micien d'Amsterdam. Je vais tâcher de prouver l'une et l'autre de ces propositions.

Chacun sait comment sont les traits d'un Homme *qui se présente à nous* lorsque quelque Passion le domine. Il n'est pas nécessaire de décrire ici les caractères propres à chaque Passion ; mais autant il est certain que l'Homme taciturne, ayant les sourcils froncés, l'air abattu, les yeux baissés ou lançant des regards farouches, est travaillé intérieurement par quelque ver qui le ronge, autant il est impossible de déterminer le siége de son Affection. Les changements qui s'opèrent sur la physionomie de quiconque éprouve de l'Amour, de la Terreur, de la Surprise, du Mépris, nous apprennent parfaitement que c'est telle ou telle Passion qui agit sur tout son être ; et voilà pourquoi le tremblement général, les défaillances, la faiblesse mortelle ou l'amaigrissement ont coutume de succéder aux violentes émotions de l'Ame. Si donc une forte impression, qui doit servir de sujet de Peinture, ébranle toute l'économie, de telle sorte que le Peintre soit obligé de représenter l'Homme lui-même dans une situation si pénible qu'elle ait été souvent funeste, comment pourrait-on dire que c'est tantôt le Nerf Intercostal, tantôt le Nerf Vague, tantôt la Cinquième Paire qui ont été affectés?

Supposons, en effet, que le choc de la Surprise se fasse ressentir sur le Nerf Intercostal, et qu'un Peintre, auquel la distribution de ce Nerf est parfaitement connue, se dispose à dessiner Iphigénie

reconnaissant son frère Oreste, dans l'instant où, par l'ordre de Thoas, elle doit elle-même le sacrifier à Diane. Croirions-nous, par hasard, qu'Iphigénie ne devrait être émue que par la Surprise, et, qu'en suspendant le coup fatal, elle ne devrait pas témoigner, avec un grand Etonnement, tout à la fois l'Amour qu'elle porte à son frère et l'Horreur que cette action lui inspire? Iphigénie aura les yeux immobiles, pleins d'effroi, la bouche entr'ouverte, les bras tendus et tremblants, et il semblera que ses pieds pourront à peine la soutenir. Mais ces caractères seront-ils dépendants de l'action du Nerf Intercostal? Si le Peintre avait pu penser que le mouvement de la bouche et l'écartement des paupières dépendaient des communications de l'Intercostal lui-même avec les Nerfs de la Cinquième Paire qui se distribuent à la Face, pourrions-nous douter qu'il ne dût représenter aussi en contraction beaucoup d'autres Muscles dont les mouvements exprimeraient des sentiments autres que la Surprise et l'Horreur? Le Nerf Intercostal devrait donc aussi produire la rougeur du visage, et si quelques Physiologistes n'ont pas balancé à attribuer ce signe de vive Affection à l'action qu'ils supposent que ce Nerf doit exercer sur l'artère carotide, il s'ensuivrait que le Peintre devrait placer la rougeur des joues à côté des autres caractères de la Surprise. Mais la Surprise d'Iphigénie et la rougeur de la Femme qui, brûlant d'une flamme impure, est déçue par la vertu de Joseph, ne sont-elles pas des Passions très-diffé-

rentes qui agitent tout le corps ? L'Ame ne déploie-t-elle pas dans le Désespoir le même degré de véhémence dont elle est susceptible dans la Colère? Je me représente l'intrépide Hector, ferme dans la résolution de défendre sa Patrie, repoussant noblement les tendres prières de son épouse, qui, fondant en larmes, voudrait l'engager à fuir en se sauvant avec elle et son fils. Andromaque lui rappelle qu'elle a perdu tous ses parents; qu'elle n'a de père, de mère, de frère qu'en son époux. Comment pourrions-nous nous faire une idée de la force avec laquelle cette tendre épouse doit lui dire :

« *Tu mihi nunc* Hector, *pater es, tu mater, et idem*
» *Tu frater, thalami tu vir mihi fœdere junctus !* »

Et à quelle ramification nerveuse Camper pourra-t-il attribuer des commotions aussi violentes que celles du Désespoir, de l'Intérêt et de l'Amour?

Mais puisque nous avons l'occasion de parler de l'association de plusieurs Passions, que l'on doit regarder comme la combinaison la plus difficile à rendre, à cause de l'obligation où se trouve le Peintre d'exprimer deux différents mouvements de l'Ame sur la physionomie de son sujet, il est bon de rappeler ici le Tableau de Timomaque représentant Médée, et que Jules César avait acheté pour la somme de 80 talents. On y voyait, dit Ausone, la Rage unie à la Compassion : la figure de Médée respirait la Fureur; mais on y trouvait encore des restes de la Tendresse Maternelle :

«*Ira subest lacrymis, Miseratio non caret Irâ.*»

L'opinion de Camper est donc telle, si je ne me trompe, qu'il est impossible qu'un Peintre parvienne jamais à représenter une physionomie dans un état de Passion, suivant les principes établis par l'Auteur, tant parce que nous ignorons si aux diverses Affections de l'Ame correspondent exactement autant de Nerfs, que parce que, lorsqu'il s'agit d'une Passion violente, les Anatomistes les plus habiles seraient dans l'impossibilité de désigner avec précision le Nerf par le moyen duquel cette même Passion se manifeste. Le Cœur bat très-vite dans certaines circonstances; et quoique le mouvement de ce viscère ait été d'abord déclaré indépendant des Nerfs, néanmoins un Ecrivain moderne a été d'une opinion contraire. La question serait encore indécise, si le Héros du XIXe siècle n'avait pas précisément répondu à un Anatomiste qui voulait lui persuader que ces Nerfs étaient émus dans les sentiments d'Angoisses, d'Horreur et d'Epouvante : « Les Anatomistes sont dans l'erreur, puisque je n'ai jamais éprouvé l'influence de ces Nerfs. » Les paupières sont toujours pourvues des mêmes Nerfs : comment se fait-il donc que l'intervalle qui les sépare diminue autant dans la Tristesse, tandis qu'au contraire il s'agrandit dans la Terreur et dans la Colère? Les organes d'où viennent les larmes ont constamment les mêmes Nerfs, et cependant on pleure d'Amour, de Tristesse, de Colère et de Joie (B).

(B) M. Caldani, mon oncle, s'est servi plusieurs fois

N'aurons-nous donc pas de règle sûre qui puisse guider le Peintre dans la représentation des Passions? — La règle est la contemplation de la Nature; aussi, bien persuadés de cette vérité, les Peintres de l'Antiquité assistaient toujours aux divers Exercices et aux Luttes, pour bien observer les attitudes que les divers mouvements donnent au corps, afin de pouvoir ensuite les dessiner correctement. Mais s'il faut beaucoup d'étude pour connaître la disposition naturelle des membres pendant leur action, il n'est pas douteux qu'il ne doive en falloir plus encore pour apprécier avec justesse les altérations qui apparaissent sur le visage d'un Homme dont l'esprit est troublé de différentes manières. Il faut que le Peintre studieux choisisse surtout les Sujets chez lesquels les Passions se manifestent seulement par un langage vrai, nullement gêné ou altéré, ni par l'âge, ni par quelque défaut, soit d'organisation, soit d'éducation. Un jeune Adolescent en Colère ne fournirait pas plus de Modèle pour un ACHILLE, qu'un Vieillard soupirant et pleurant ne servirait de type pour un ADONIS. « Mais comment faire des » observations sur l'expression des Passions », dit à cette occasion le Chevalier DE JAUCOURT (c), « dans » une Capitale, par exemple, où tous les Hommes

---

de ces réflexions, et d'autres analogues, dans ses *Leçons d'Anatomie*, lorsqu'il a traité du Cerveau, des Nerfs, de l'obscurité de leur constitution intime et de leurs usages.

(c) Encyclop., etc., édit. de Genève, in-4o, T. XXIV, art. PASSION *(Peinture)*, p. 947.

» conviennent de paraître n'en ressentir aucune ? » Où trouver parmi nous, je ne dirai pas des gens violents, colères, mais des Hommes qui laissent librement leur Colère se développer dans les attitudes et dans les mouvements qui lui sont propres? La Nature, chez les Nations civilisées, n'a plus la liberté avec laquelle les Passions se manifestent au-dehors ; et l'on voit que plus d'une fois, par l'effet de l'éducation ou de mouvements étudiés, la disposition des lèvres et des yeux donne à certaines personnes en pleurs les traits du visage le plus riant, et qu'en vertu d'une disposition individuelle, dans la Colère observée sur beaucoup de personnes, le visage tantôt s'enflamme chez les unes, et tantôt pâlit chez les autres.

Mais cela ne suffit pas : la différence des physionomies produit divers effets dans les Passions. Les traits de NÉRON, de TITUS, d'ANTINOÜS, de VOLTAIRE, nous annoncent évidemment la Cruauté, la Clémence, la Mollesse et l'Ironie. Qui ne reconnaîtrait pas deux caractères pleins de douceur dans les portraits de GESNER et de BONNET? Supposons que ces Hommes, justement célèbres, dussent être représentés dans un même cadre, pris tous simultanément d'Admiration pour les hauts faits de celui qui nous gouverne (7), croirions-nous que, quoique le Peintre eût suivi les conseils de CAMPER, tous ces

---

(7) Ce Mémoire ayant été publié en 1808, l'Auteur désignait ainsi l'Empereur et Roi NAPOLÉON. (H. K.)

personnages nous offriraient le même mouvement dans leurs physionomies?

La conséquence de tout ceci est que le Peintre qui traite un sujet animé doit comprimer les élans de son Imagination, pour ne se laisser diriger que par de bons Modèles, ce qui vaut autant que s'il travaillait d'après Nature. C'est ainsi qu'agirent toujours les Artistes dans les temps les plus reculés; et si, au détriment des Beaux-Arts, un Peintre de notre époque avait assez de confiance en lui pour oser peindre quelque figure ou sujet sans aucun secours, qu'il sache qu'Arellius, Peintre cité par Pline, représentait les Divinités par les portraits de ses maîtresses; que Campaspe et Phryné servirent de Modèle pour le tableau de la Déesse des Amours; que la tête de Mercure n'est que celle d'Alcibiade (d), et que, dans des temps plus rapprochés de nous, un Tableau représentant la Vierge n'était autre que le portrait de la Sœur du Pape Alexandre VI, Femme plus belle que vertueuse. En effet, le Peintre avant de dessiner la physionomie d'un Amant, peut fréquenter les Cercles et les Théâtres qui en abondent; il pourra rencontrer des gens colères parmi le peuple; il observera attentivement à la Cour et sur la *Scène* l'art si puissant de plaire et d'émouvoir; et après avoir ainsi contemplé et comparé les mouvements naturels ou communiqués du visage, il saura disposer ou corriger son Modèle, de manière

---

(d) *Clem. Alex. cohort., ad gent.*

à lui faire représenter d'après Nature une forte Passion quelconque.

Le Peintre obtiendra encore moins de profit de l'hypothèse de CAMPER, s'il représente sur toile des organes dans lesquels le langage d'une Passion semble avoir son propre siége. Le visage d'un Homme peut feindre le trouble de l'Ame, la Surprise, la Colère; mais ses Yeux ne pourront pas lancer des feux comme ceux d'ANTINOÜS, à l'instar de la foudre, ou repaître leurs regards affamés, comme l'eussent dit justement les Poètes, si le Modèle ne se trouve pas dans les circonstances mêmes de la personne qui doit fournir le sujet de la Peinture. Et si toute la force de l'Ame se concentre dans ces organes, et si l'Orgueil, l'Envie, la Probité, la Mollesse y expriment souvent leur énergique langage, quel est l'habile Anatomiste, ou l'ingénieux Physiologiste, qui pourra nous dévoiler les ressorts cachés que l'adroite Nature met en jeu dans ces circonstances? Nous connaissons la composition de l'OEil; nous savons que six Muscles en règlent les mouvements, et que trois Nerfs distincts s'y distribuent; mais nous ignorons le mécanisme par lequel l'OEil acquiert, dans les Passions, une expression qui lui est propre et qu'on ne peut imiter (E). Les complications de ces mouvements

---

(E) *Imago animi vultus est, indices oculi. Nam hæc est una pars corporis, quæ, quot animi motus sunt, tot significationes et communicationes possit efficere; neque verò*

nous sont cachées ; et au milieu des représentations les plus savantes et les plus claires de cette belle structure anatomique, nous *flottons* néanmoins dans l'incertitude et l'obscurité. Qu'on nous dise, à parler franchement, pourquoi quatre des Muscles de l'OEil ne reçoivent qu'un seul Nerf, tandis que la Nature a destiné un nerf particulier à chacun des deux autres? Pourquoi le Nerf qui pourvoit les quatre Muscles ne se divise-t-il pas d'une manière économique en six branches plutôt qu'en quatre? Pourquoi les Muscles qui reçoivent des ramifications nerveuses distinctes, sont-ils ceux que l'on nomme le *Muscle de la Poulie* ou l'*Oblique Supérieur*, et le *Droit-Externe?* Il n'est certainement pas nouveau de voir les Anatomistes interroger la Nature, à cette occasion; et le célèbre Kant, désirant trouver la raison pour laquelle la Quatrième Paire de Nerfs se perd tout entière dans le Muscle de la Poulie, ne sut dire autre chose, sinon que, par ce moyen, on n'a pas à craindre la confusion qui en serait dérivée, *dùm sæpè ab actione hujus Musculi securitas Vitæ pendet* (F). Quant à moi, j'ignore comment le Muscle Oblique Supérieur peut nous procurer l'utilité que l'illustre Kant lui assigne ; aussi je crois pouvoir également me dispenser de le combattre ou de souscrire à sa manière

---

est quisquam, qui eadem contuens, efficiat. (Cicer. *de Oratore, lib. III, p.* 59.)

(F) *Impet. Anatom.*, p. 10.

de voir; car si, dans les secrets de la Nature, il est permis de proposer quelques conjectures douteuses, je pense que le Muscle Oblique Supérieur et le Droit-Externe ont été pourvus de Nerfs particuliers, afin qu'ils pussent mieux exprimer deux fortes Passions, dont le langage se manifeste avec la plus grande énergie dans les Yeux, c'est-à-dire l'Amour et la Haine. En effet, si, dans la Haine et dans l'Amour, il n'est pas nécessaire que le visage et la personne reçoivent quelque attitude particulière, l'OEil dévoilant par son propre état l'Angoisse où l'Ame se trouve, il est probable qu'on n'aurait pas pu porter le langage muet de ces Passions violentes jusqu'au point qu'il doit quelquefois atteindre, s'il avait dépendu de Nerfs qui eussent été en même temps destinés à beaucoup d'autres mouvements du même organe. En effet, nous n'exprimons pas toujours le Mépris en roulant la pupille vers l'angle externe de l'OEil (8), et l'on sait bien que l'OEil, porté obliquement à la partie supérieure de l'angle interne, ne témoigne pas constamment l'Amour. Il est mille occasions dans lesquelles nous roulons l'OEil, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; mais lorsque ce mouvement doit son origine et sa direction à l'état dans lequel se trouve l'Ame, il n'est ni plus muet, ni plus indifférent que l'état dont il s'agit, et d'après la seule contemplation de cet organe, il nous est permis de dire que

---

(8) Revoyez ce qui a été dit dans la Note (6). (H. K.)

rarement nous nous trompons sur la Colère ou sur l'Amour (9).

---

(9) Dans un de mes Ecrits publié en 1829 sous ce titre : *Idée d'un Cours de Physiologie appliquée à la Pathologie*, j'avais déjà consigné (p. 223) une réflexion relative à l'expression pathétique des Yeux, que je crois devoir reproduire ici avec quelques additions et qu'il pourrait être utile de connaître.

« On a dit et souvent répété que *les Yeux étaient le miroir de l'Ame*. Quand on se pique d'un peu de sévérité dans le langage, comme on doit le faire lorsqu'il s'agit d'une science telle que la Physiologie, il ne faudrait pas oublier que, considéré en lui-même, le *globe de l'OEil* n'est presque susceptible d'aucun changement. *L'expression des Yeux, dans les diverses Passions, ne dépend presque exclusivement que de l'action des Muscles qui les meuvent ou les environnent.* »

En effet, considéré en lui-même, le *globe de l'OEil* ne peut guère être, en général, que plus ou moins porté en avant, et peut être, en outre, un peu plus tendu et brillant par l'effet des pressions musculaires sur ses côtés. Dans cette dernière supposition — qui encore aurait besoin d'être convenablement prouvée — le *globe de l'OEil*, s'il était lui-même modifié dans l'expression de certaines Passions, devrait encore cette quotité de coopération pathétique à l'action de ses Muscles dont il ne serait que l'instrument; même alors il serait passif.

Il serait néanmoins possible que le *globe de l'OEil*, *considéré en lui-même*, fût doué d'une expression particulière chez certaines espèces, telles que le Chat, le Loup, le Tigre, le Lion, quand ils recherchent leur proie, *pendant la nuit ;* chez certains Serpents, pendant l'acte de fascination qu'ils ont la faculté d'exercer ; et même chez l'Homme,

On voit donc que dans tout ce qu'il y a de plus important, relativement aux Passions susceptibles d'être exprimées par les Yeux, le Peintre ne pourra tirer aucun profit des préceptes de Camper ; d'où je crois devoir conclure, que si les Arts et les Sciences ont des lois et des moyens qui leur sont propres, les professions qui doivent conserver leur plus grande indépendance sont celles qui, dirigées par le Génie, ne contemplent que les beautés vraies de la Nature qu'elles se proposent d'imiter.

---

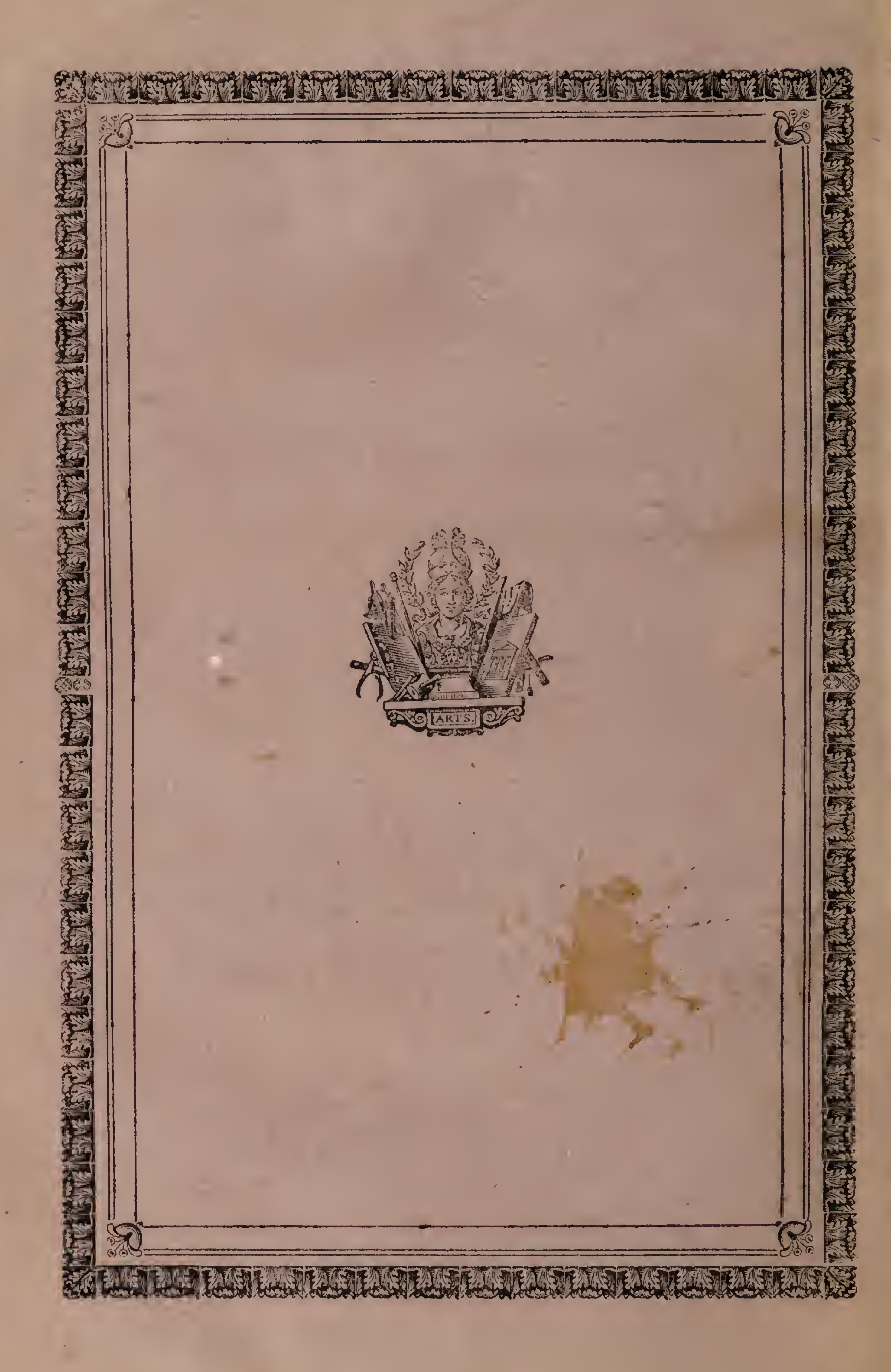
dans des circonstances spéciales très-bien déterminées par Barthez (*a*), ou lorsque, d'après des Observateurs plus modernes, dignes de confiance, il exercerait toute la force d'action magnétique, dont il serait susceptible, *dans l'obscurité*. L'OEil peut évidemment, dans les cas dont il s'agit, se montrer *lumineux, phosphorescent*, et devenir le siége de points brillants d'où partent des aigrettes électriques. Mais les faits relatifs à cet objet intéressant, beaucoup trop épars, ne sont peut-être pas assez nombreux et n'ont pas d'ailleurs été jusqu'à ce jour assez convenablement rapprochés et coordonnés, pour que leurs conclusions rigoureuses, c'est-à-dire les *dogmes* qui doivent en être déduits, puissent offrir, du moins encore, tout l'intérêt scientifique dont ils sembleraient susceptibles.

(*a*) Nouv. Elém de la Science de l'Hom., 2e édit. Paris 1806, in-8., T. Ier (Texte) pp. de 272 à 282, et (Notes) pp. de 206 à 215



On voit, par le travail dont on vient de lire la Traduction, que Camper et Flor. Caldani ont envisagé leur sujet d'une manière inverse de celle qu'a suivie le Professeur Lordat, dans son *Essai sur l'Iconologie Médicale*. Le Physiologiste de Montpellier a voulu faire voir quels pouvaient être les *Rapports d'utilité qui existent entre l'Art du Dessin et l'étude de la Médecine*, tandis que Camper et Caldani ont eu en vue l'*utilité des connaissances anatomiques par rapport à la Peinture*. Il est facile de s'apercevoir que ce n'est rigoureusement là rien autre chose que signaler un seul et même avantage scientifique sous deux aspects différents.




ARTS.